



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Etnografia sul teatro dei Maggi. Un bilancio degli ultimi 30 anni.

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Etnografia sul teatro dei Maggi. Un bilancio degli ultimi 30 anni / Giusti, Maria Elena. - ELETTRONICO. - (2011), pp. 440-461.

Availability:

This version is available at: 2158/612575 since: 2017-07-28T15:45:40Z

Publisher:

ISRE

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

Etnografia sul teatro dei Maggi. Un bilancio degli ultimi 30 anni.

Maria Elena Giusti

Il Progetto e l'oggetto

L'occasione fornita dal Progetto IN.CON.T.R.O (PO, Transfrontaliero Italia-Francia) il cui acronimo sta per Interventi Condivisi Transfrontalieri di Ricerca sull'Oralità, ha favorito la ripresa della ricerca attorno al Maggio drammatico sul territorio della provincia di Lucca dando così l'avvio ad una nuova stagione di incontri con le Compagnie, di dibattito e anche di bilancio di un lavoro comune che dura da oltre trent'anni.

Il ripercorrere sentieri a lungo indagati ha avuto, in questa speciale occasione, un “differente sapore”, perché veniva a configurarsi come un lavoro in certo qual modo “su commissione” e dunque all'interno di tempi e modalità stabilite dalla natura e dalla *mission* del progetto.

Ha significato riprendere un discorso, mai completamente interrotto, che è partito con un differente esordio: raccontare ad ognuno degli interlocutori che cosa stavamo tentando di fare, rendere tutti partecipi di premesse, scopi, possibili obiettivi che ponevano al centro il problema delle politiche sul patrimonio immateriale e la sfida della condivisione e del confronto con altri prodotti dell'oralità presenti sull'area del progetto: l'improvvisazione poetica in ottave della Toscana centro-meridionale, quella del Chjama e Rispondi còrso, delle forme di improvvisazione campidanese e logudorese per la Sardegna; ma anche il teatro del Maggio di area pisano-butese o il Bruscello sempre di area pisana; e ancora il Maggio drammatico e quello di questua delle province di Massa e Grosseto che includono l'uso del cantar d'improvviso. I numerosi eventi pubblici costruiti fra 2010 e 2011, i due anni di durata di IN.CON.T.R.O a questo son serviti, sia quando proposti come momenti di spettacolo, sia nella formula del seminario-concerto¹ che si è rivelata assai proficua e per il gradimento dei poeti e per quello del pubblico cui si rivolgeva.

Il secondo momento di discussione partecipata ha riguardato il complesso problema della salvezza e della trasmissione di questo patrimonio poetico, i modi, le forme, i dispositivi atti a contrastarne la dispersione o peggio ancora la completa sparizione, sicuramente più presunta che reale; ma soprattutto la trasmissione è apparsa come l'urgenza maggiormente significativa a tutti gli attori coinvolti e in primo luogo si è rivelata esigenza sentita dai depositari delle forme e delle pratiche poetiche.

Il livello di consapevolezza espresso nei vari momenti di discussione dà il senso di un discorso ampiamente praticato sul quale da tempo si appunta la riflessione, precede dunque e non nasce con il progetto che ha semmai svolto un ruolo di riattualizzazione tematica e di apertura verso ipotesi di azioni a più vasto respiro quali quelle connesse con le politiche e le modalità di salvaguardia di un organismo sovranazionale come l'UNESCO. Conservare, divulgare, consegnare ad altri ciò che si sente come parte costitutiva della propria identità culturale, fortunatamente in questo caso scevra da ostentati, esclusivi o insistiti riferimenti di appartenenza geografico-identitaria, sono state le forme verbali che tassonomicamente hanno dominato la comune discussione svoltasi a più riprese e in contesti diversi per luogo e per partecipazione degli attori sociali di volta in volta presenti.

Un sentire condiviso, reso esplicito con accenti e sfumature non prive di qualche differenza, costituisce oggi una piattaforma comune che impegna tutti: studiosi, poeti, istituzioni, ognuno per la propria parte e specificità, nel contribuire alla riflessione da tempo aperta attorno ai beni culturali immateriali e segnatamente a quei beni che sono “doppiamente volatili”², perché appartengono statutariamente all'oralità e dunque la loro vita è affidata alla parola e in secondo luogo, strettamente dipendente dalla premessa, perché riferibili al contesto demologico o popolare (o comunque lo si voglia chiamare) che ne ha assicurata sin qui una vita, in qualche caso unicamente la mera sopravvivenza, che oggi viene percepita come minacciata.

Sebbene non esplicitata nel testo è la stessa percezione che pare aver guidato gli estensori della

¹ Si veda a tal proposito lo scritto di Antonio Fanelli in questo stesso volume.

² Mutuo l'espressione dal titolo del volume di A.M. Cirese, *Beni volatili, stili, musei. Diciotto altri scritti su oggetti e segni*, Prato, Gli Ori 2007.

Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, conclusa a Parigi il 17 ottobre 2003³:

La Conferenza generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura denominata qui di seguito UNESCO, riunitasi a Parigi dal 29 settembre al 17 ottobre 2003, nella sua trentaduesima sessione, considerando l'importanza del patrimonio culturale immateriale in quanto fattore principale della diversità culturale e garanzia di uno sviluppo duraturo, come sottolineato nella Raccomandazione UNESCO sulla salvaguardia della cultura tradizionale e del folclore del 1989, nella Dichiarazione universale dell'UNESCO sulla diversità culturale del 2001 e nella Dichiarazione di Istanbul del 2002 adottata dalla Terza tavola rotonda dei Ministri della cultura; considerando la profonda interdipendenza fra il patrimonio culturale immateriale e il patrimonio culturale materiale e i beni naturali; riconoscendo che i processi di globalizzazione e di trasformazione sociale, assieme alle condizioni che questi ultimi creano per rinnovare il dialogo fra le comunità, creano altresì, alla stregua del fenomeno dell'intolleranza, gravi pericoli di deterioramento, scomparsa e distruzione del patrimonio culturale immateriale, in particolare a causa della mancanza di risorse per salvaguardare tali beni culturali: consapevoli della volontà universale e delle preoccupazioni comuni relative alla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale dell'umanità; riconoscendo che le comunità, in modo particolare le comunità indigene, i gruppi e in alcuni casi gli individui, svolgono un ruolo importante per la salvaguardia, la manutenzione e il ripristino del patrimonio culturale immateriale contribuendo in tal modo ad arricchire la diversità culturale e la creatività umana (...); adotta la presente Convenzione.

È questa la premessa che contiene petizioni di principio senz'altro sottoscrivibili pur nella loro genericità; meno condivisibili, nel tempo, si sono semmai rivelati i criteri preposti a guida delle procedure e dei meccanismi che conducono alle candidature e alla loro accettazione.

Quello che qui importa, però, è l'approdo cui si giunge, al termine di un percorso avviato con la *Dichiarazione dei Principi della Cooperazione Culturale Internazionale* del 1966, atto d'avvio delle politiche UNESCO relative alla cultura; nella Convenzione del 2003 si trova, a partire dall'articolo 2, comma 2 una enumerazione di "settori" (così nel testo) che comprende al primo posto proprio "tradizioni ed espressioni orali".

L'introduzione del concetto di patrimonializzazione, per altro ampiamente e criticamente discusso (Palumbo, 2002 e 2003; Dei, 2002 e 2009; Mariotti, 2007-2008; Clemente, 2006 e 2011) costringe all'adozione di un nuovo linguaggio e al confronto con nuovi paradigmi che, più o meno accettati o condivisi, entrano comunque nello spazio della ricerca etnografica e ne condizionano il tragitto.

Intervistato e intervistatore hanno chiara coscienza della velocità e dell'entità dei processi di trasformazione sociale e comunicativa; ne conoscono l'impatto su ciò che entrambi riconoscono come fatti appartenenti a una tradizione che, nella mente del secondo, si configurano come fatti della storia (la sua e quella del gruppo di appartenenza) dei quali coglie in prima istanza l'ansia di una deriva che passa dalla corruzione rispetto a un'idea di purezza più o meno mitizzata alla quale si associa un misconoscimento di tipo generazionale. Sarebbero i giovani, individui appartenenti a una meta categoria priva di distinzione, quelli distratti dalle mille occasioni di utilizzo del tempo libero che il presente offre, a non raccogliere il testimone che viene loro porto. L'affermazione non è priva di una certa genericità, ci sono situazioni differenziate, ma è senz'altro rappresentativa di un'opinione comunemente accettata.

Di non secondaria importanza è poi l'uso che si fa delle parole con le quali, in rigoroso ordine temporale prima lo studioso e successivamente il suo interlocutore, che nel frattempo ha senz'altro avuto modo di ritrovarle nei modi comunicativi della carta stampata, della televisione o di internet, vengono volgarizzati contenuti e concetti della patrimonializzazione che possono indurre alla costruzione di una rappresentazione del sé e del proprio ruolo non senza un certo autocompiacimento non disgiunto da una vaga idea della propria insostituibilità.

La salvaguardia viene ad occupare il centro del discorso; così come proposta e recepita nel concetto

³ <http://www.unesco.org>

vulgato si traduce nell' insieme di pratiche il cui elenco è contenuto nell'articolo 3 della Convenzione:

Per “salvaguardia” s’intendono le misure volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale, ivi compresa l’identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione, in particolare attraverso un’educazione formale e informale, come pure il ravvivamento dei vari aspetti di tale patrimonio culturale.

Nelle occasioni di IN.CON.T.R.O, quando la parola dei poeti si è fatta pubblica, generale è stato il riconoscimento dell'importanza del lavoro di documentazione, archiviazione e studio, nonché l'auspicio della restituzione attraverso il *web* vista come risorsa per la propria visibilità.

L'azione ritenuta più importante rimane la trasmissione e vede nella scuola comunque articolata, che si tratti dell'istituzione canonica o di particolari corsi attivati da Associazioni culturali o da gruppi che si rivolgono anche a discenti adulti, l'ancora di salvataggio.

Si impongono due riflessioni: la prima ha a che fare con un'azione di supplenza e mediazione cui la scuola viene chiamata in assenza della possibilità di attivare percorsi di trasmissione, secondo i modi noti, all'interno del gruppo o della comunità; la seconda, invece, riguarda come anche il tragitto di tipo “scolastico” possa, magari inconsapevolmente, attivare un percorso viziato da essenzialismo a partire dalla riduzione delle variazioni e dall'imposizione di un modello standardizzato che, nell'immediato, può proporre soltanto brutte repliche di prodotti culturali, nel nostro caso di formalizzati orali. La cultura è segnata da dinamismo, quella popolare compresa e tale prerogativa si esplica in un contesto coeso e vitale che trova al proprio interno la forza e anche la fantasia, attraverso il processo di proposta-sanzione, per accogliere e socializzare o rifiutare. Un modello di necessità semplificato e unico, in aggiunta veicolato da un centro per quanto autorevole esterno al gruppo detentore, può configurare una proposta “ossificata”.

Non intendo dire che sia necessariamente così, e certamente non lo è in modo generalizzato, intendo soltanto rilevarne il rischio.

Nemmeno tutti i prodotti dell'oralità sono esposti in eguale misura, i problemi maggiori si presentano, a mio parere, per quelli che si fondano su un'elaborazione tematica che fa largo uso di fonti non folkloriche e segnatamente l'improvvisazione in Ottave e il Maggio drammatico.

Prima ancora dei modi assunti nella rappresentazione ai fini dello spettacolo, viene, per entrambe le forme, il testo; nell'un caso improvvisato, nel secondo scritto, ma pur sempre atto creativo di un poeta che ha alle spalle un lungo percorso di autoformazione esercitata sulle opere della letteratura nazionale e non. Quante volte si è detto dei contadini e dei mezzadri toscani che mandano a memoria ampi passi de la *Divina Commedia*, del *Furioso*, della *Liberata*, dei *Paladini di Francia*?

L'esercizio mnemonico sta a indicare da un lato senz'altro l'unica modalità per ritenere un testo per chi era analfabeta (pochi), dall'altro -ed è più pregnante- il gusto della sua frequentazione, l'amore per la parola e il lento indugio sui modi del suo disporsi (Giusti, 2009). Si possono costruire lunghe serie di endecasillabi organizzati in ottave o di ottonari disposti in quartine a rima alterna, ma può rivelarsi, e sempre più spesso avviene, una mera acquisizione di tecniche versificatorie.

Tale processo, interessante e degno di analisi sotto il profilo degli studi antropologici, ci interroga a proposito del ruolo che noi svolgiamo sul campo nel momento in cui il nostro esserci implica una partecipazione che può rivelarsi eccessivamente intrusiva, quando diventiamo l'interfaccia tra gli attori del territorio e le istituzioni, dall' amministrazione comunale all'Unesco, nel perseguimento di politiche culturali da queste ultime propugnate. Il nodo sta racchiuso nel “che fare” alla luce delle molteplici istanze: vocazione alla salvaguardia da tutti anelata e pratiche per la sua messa in opera comprensive della strategia dell'ostensione festivaliera e mediatica; difficoltà di un equilibrio assai arduo da raggiungere sul quale gravano perplessità e nessuna risposta univoca.

La scelta del Maggio drammatico quale oggetto di indagine si giustifica con il suo radicamento sul territorio della Toscana nord-occidentale; per l'esserne la manifestazione che nel tempo ha acquisito più visibilità, anche in virtù di percorsi strategico-comunicativi e politico-culturali, tanto da apparire oggi come l'espressione che più di ogni altra concorrerebbe a definire il profilo identitario dell'area. Negli studi si è convenuto di chiamarlo Maggio Drammatico per evitare un'aggettivazione

elencatoria che di volta in volta lo definiva epico o religioso, o agiografico, a seconda dei caratteri tematici di ciascun testo e inoltre perché, sebbene la teoresi abbia ampliato a dismisura la nozione di teatro -includendovi molteplici espressioni spettacolari-, il riferimento va a un prodotto che sta tutto dentro al dominio della scrittura, che si avvale di testi completamente scritti con assegnazione precisa delle parti ai personaggi, che sotto il profilo dell'allestimento prevede le prove, un'azione di coordinamento registico, una compagnia, degli autori.

È teatro che poco ha da spartire con l'oralità, eccetto il fatto che qualcuno possa mandarne brani a memoria, né con l'improvvisazione; è altra cosa rispetto al canto di questua e al rito arboreo, sebbene tutte e tre le tipologie condividano lo stesso nome.

Il canto lirico eseguito fra il 30 Aprile e il primo maggio, infatti, appartiene ad altra fenomenologia e può anche darsi che su quell'azione rituale si sia innestato il dramma e che dunque esista un rapporto di filiazione, come ritiene Paolo Toschi ma, allo stato attuale degli studi, non siamo in grado di poterlo sostenere con certezza neanche approssimativa a causa degli anelli che ancora mancano al definitivo saldarsi di tale ipotesi.



Cogna-Piazza al Serchio (LU), 1922 (o 1923)
Compagnia dei maggianti di Cognia
Maggio *Fioravante*
(collezione privata)

Certo è che il teatro, inteso in senso ampio e generale, ha stretta parentela con il rito (D'Ancona, 1891; Toschi, 1955; Bronzini 1968; Turner 1982; Sordi, 1990); ed è altrettanto certo che nel Maggio Drammatico sono presenti tracce di elementi propri del rito. Al canto, alla musica, alla danza (non soltanto la *Moresca* che talvolta in chiusura viene ancora eseguita, ma il continuo spostarsi dei piedi degli attori), alla questua, già segnalati da Toschi, vanno aggiunti l'agonismo, le lodi alla Primavera delle strofe contenute nel prologo e quelle di commiato (nelle quali si promette al pubblico di ritornare l'anno successivo), il consumo collettivo di cibo a fine spettacolo.

Un'azione che conserva una qualche memoria del rito, anche quando, come in questo caso, si compie attraverso la messa in scena di uno spettacolo, non può proporre se non un esito positivo e infatti, nel Maggio, il finale è sempre lieto: si tratti della celebrazione di giuste nozze o del trionfo

dell'eroe. Infrequente, dunque, in questa letteratura la morte del protagonista, come talvolta avviene, che potrebbe apparire come una contraddizione, ma lo è solo in apparenza: in realtà il principio lo si recupera attraverso l'esemplarità di un caso di eroismo passivo (Fioroni, 1967; Giusti, 2008). D'altro canto l'appagamento del pubblico risiede nella proiezione; il potere evocativo dei buoni sentimenti, o come in questo caso, di una morte eroica, svolge funzione catartica e, per lo spazio breve di uno spettacolo, ci si trova ad aver riacquisito la propria capacità emotiva.

«Per la sua natura sincretica il Maggio elude costantemente ogni ricerca diretta a ricostruirne la genesi» (Magrini, 1992, p.7) e al di là della tesi dell'origine che vorrebbe riconnetterlo a una ritualità agraria, magari anche probabile, è forse il caso di problematizzare e di guardare per lo meno con antropologico sospetto alle ipotesi di tipo evoluzionistico che hanno immaginato un oggetto progressivo di elementi drammaturgici sulla strada che porta dal rito al teatro.

I percorsi (non solo del Maggio, ma di tutto o quasi il teatro di tradizione) sono stati con ogni probabilità più d'uno e le storie degli stessi drammi hanno proceduto per fratture; sicuramente la più profonda ha riguardato la metamorfosi del ruolo degli attori passati da agenti di un rito a personaggi di un atto performativo. Esistono, nelle origini di questo teatro, i segni della discontinuità, c'è infatti differenza grande fra la rappresentazione mimetica entro il contesto cerimoniale e rituale e una consapevole azione drammatica.

Oggi questo teatro è vivo e produttivo nelle province di Pisa, Lucca, Modena e Reggio Emilia⁴; area di presenza che nel tempo si è ridotta dacché fra 800 e primi del 900 essa comprendeva a nord la provincia di Parma, lambiva quella di La Spezia; interessava l'Appennino bolognese e la montagna di Pistoia, per estendersi a sud nella Maremma pisana, poi livornese. Assieme al territorio coinvolto è diminuita anche la capillarità della presenza.

Si tratta di una forma performativa quasi sempre imperniata sul dualismo fra i principi oppositivi del Bene e del Male, rappresentati nei copioni più antichi da due popoli e da due eserciti rivali: il cristiano e il pagano (turco, saraceno, musulmano). Sulla base di questi pochi elementi viene tessuta la trama più semplice, ma anche più classica: un principe pagano si innamora di una principessa cristiana (o viceversa); il loro amore è di necessità contrastato e causa di una lunga lotta che si svolge fra alterne fortune finché l'esercito pagano non viene definitivamente sconfitto, il principe si converte alla fede cristiana e la vicenda si conclude con le nozze che avvengono in un ambiente di nuovo pacificato.

Questa la *fabula*, qui volutamente semplificata, sulla quale si sviluppano numerosi testi di Maggio, non a caso comunemente definiti "Maggi di fantasia".

Ma già nell'Ottocento accanto alla trama ora ricordata, se ne aggiungono altre attinte dalla letteratura di ogni tempo della quale gli autori attraversano i generi: dall'epica al romanzo, dalla novellistica al melodramma. Altri testi attingono alla storia -dall'antichità fino ai nostri giorni-, dalle scritture sacre, dall'agiografia. In epoca più recente ha poi fatto ingresso nel Maggio anche il cinema: «la materia letteraria necessaria per la creazione dei drammi è minima» (Magrini, 1990, p. 21); in sostanza quasi ogni vicenda può diventare fonte per la scrittura di un Maggio. È doveroso comunque tener presente nel rapporto con le fonti, che l'invenzione prevale sul loro rispetto e che la maggior parte dei copioni di derivazione culta prende a pretesto il testo letterario per poi svilupparlo autonomamente. Del resto, non sempre alla base della creazione c'è la conoscenza diretta dell'originale a cui ci si ispira; larga parte di questa letteratura ha circolato in edizioni ridotte, in forma di lunghe serie di *ottave* o in prosa, appositamente concepite per essere vendute a poco prezzo nei mercati e nelle fiere. Di grande interesse, a questo proposito, il rinvenimento in terra emiliana della *Storia dei paladini di Francia* (1858-60) "la cosiddetta Bibbia dei pupari" di Giusto Lo Dico, che si deve a Jo Ann Cavallo (Cavallo, 2002-2003). L'opera, in 4 volumi, contiene un rifacimento dei testi più frequentati dagli autori del teatro dei pupi e di quelli dei Maggi. La geografia della circolazione di testi ad uso divulgativo si arricchisce di un nuovo e importante tassello che tiene insieme la storia del gusto e quella di due forme teatrali vicine anche

⁴ Le compagnie attive nel 2011 sono: Buti (PI), Gorfigliano, Gragnanella-Filicaia-Casàtico (LU), Partigliano (LU); Montignoso (MS), con presenza carsica in questi ultimi anni; Asta, Val Dolo e Giovani della Val Dolo, Paladini della Valle, Costabona (RE).

sotto il profilo spettacolare, a cominciare dai costumi per giungere all'uso del gesto codificato. Non ho personalmente notizia della presenza del testo palermitano fra gli autori toscani, ma la tipologia entro cui si colloca è del tutto simile a quella di tanti altri testi che son serviti per scrivere Maggi; nelle biblioteche domestiche degli autori talvolta si rinvenivano versioni ridotte o variamente riadattate, in versi o in prosa, di opere inizialmente destinate ad altro pubblico, come la versione romanzata de *I due sergenti* di J.M.T.B. D' Aubigny e la versione polimetra per cantastorie, *I due sergenti o la vera amicizia. Fatto avvenuto al porto Vandr  (Francia)* (Firenze, Salani 1906), o le tante edizioni in poesia (Ottave) e in prosa della *Pia de' Tolomei* che dipendono dal poemetto di Benedetto Sestini, edito nel 1844, o ancora *La strage degli innocenti*, dall'omonima opera di Giovan Battista Marino, attraverso una stampa Sborgi del 1882. Pi  spesso, nella poco numerosa dote di libri, si trovano le edizioni integrali della *Commedia*, del *Furioso*, della *Gerusalemme Liberata*; a tale scelta partecipano ragioni di predilezione che, nel cuore della Toscana, non sono soltanto personali, ma in qualche modo sono state collettivizzate e se ne viene a conoscenza dalle testimonianze degli autori quando raccontano del loro apprendistato fatto invariabilmente di veglie e di letture ad alta voce, di declamazione dei passi memorizzati.



Pieve San Lorenzo-Minucciano (LU), 1960 (c.a.)
 Compagnia dei maggianti di Pieve San Lorenzo
 Maggio *Frontino*
 (collezione privata)

Qui, e mi riferisco in modo particolare alla provincia di Pisa, il Maggio convive con il canto d'improvvisazione in Ottave e l'esercizio del costruir versi ha sviluppato nei poeti il gusto per la parola raffinata, motivo per cui, forse, nella produzione maggesca odierna si coglie meno il trascolorare del registro letterario al colloquiale come invece avviene nel nord della provincia di Lucca (Garfagnana).



Pieve San Lorenzo-Minucciano (LU), 1960 (c.a.)
Compagnia dei maggianti di Pieve San Lorenzo
Maggio *Frontino*
(collezione privata)

Sebbene asimmetrici, i rapporti di mutuo scambio tra oralità e scrittura costituiscono, nel caso del Maggio in primo luogo, ma anche degli altri generi teatrali presenti nella regione, un terreno continuamente frequentato in ambo le direzioni: dalla tradizione letteraria alla memorizzazione, al testo drammatizzato sebbene non necessariamente in questo ordine. Si può giungere alla stesura del copione passando dalla memoria orale, in genere per porzioni di testo più o meno ampie, o direttamente dalla rielaborazione di un originale e quindi da scritto a scritto. L'altro percorso bidirezionale si verifica nel transitare dalla stampa al manoscritto, le redazioni a stampa dei maggi ottocenteschi o del primo novecento uscite dalle tipografie Sborgi, Baroni, Carrara, Salani⁵, vengono rielaborate e affidate alla scrittura per poi tornare, soprattutto dagli anni ottanta in avanti, quando si afferma una capillare attività editoriale per questo genere di testi, alla stampa.

Non è questa la sede per rivisitare la storia di un genere, sebbene si sia convinti che esaminare il passato degli studi rappresenti assai più che un'operazione storiografico-cronologica. I lavori fondamentali di D'Ancona e di Toschi, o da prospettiva assai differente, di Lo Nigro, hanno rappresentato apporti di indiscutibile valore, ma non rendono conto del tutto, né lo potrebbero, rispetto a una sicura origine sia temporale, sia spaziale⁶.

⁵ Soltanto per Sborgi esiste una bibliografia pressoché completa. Cfr. G. Giannini, *Bibliografia dei Maggi della tipografia Sborgi di Volterra*, in «Rassegna volterrana», a. II, fasc. 3, 1925, pp.141-68. Ristampata in *La poesia popolare a stampa nel secolo XIX*, Udine 1938.

⁶ Continuità degli studi anche per la seconda metà dell'Ottocento e la prima del Novecento, dopo D'Ancona, G. Rezasco, *Maggio*. Genova, Tip. R. Istituto Sordo-muti, 1886; G. Giannini, *Teatro popolare lucchese*, Torino-Palermo, Clausen, 1895; L. Baroni, *I Maggi*. Pisa, Nistri-Lischi, 1954; S. Fontana, *Il Maggio*, Firenze, Olschki 1964; E. Pea (nella duplice o triplice veste di autore, organizzatore di spettacoli, studioso), *Il maggio in Versilia, in Lucchesia, in Lunigiana*, Sarzana, Carpena 1954.

Le notizie più attendibili attorno a questa forma di spettacolo non vanno più in là dell'inizio dell'Ottocento e dunque il Maggio drammatico, presumibilmente, ha poco più di due secoli di vita. Se ci atteniamo alle fonti scritte, a oggi, il testo più antico conservato di ciò che è più simile a un Maggio, si trova nella Biblioteca Palatina di Parma. Marcello Conati che lo ha rinvenuto, lo colloca fra il 1750 e il 1760, ricorrendo a parametri quali la grafia e l' *usus scribendi*, ma avverte che potrebbe essere posteriore: «è bene tener presente possibili ritardi in aree periferiche o comunque extra-urbane nell'impiego di uno stile scrittorio, o quanto meno una resistenza prolungata nel recepire innovazioni; per cui appare prudente per il momento non risalire oltre l'ultimo venticinquennio del Settecento» (Conati, 1985, p. 131).

La prima descrizione di uno spettacolo è di poco posteriore e la dobbiamo a Pietro Contrucci che inviò una nota all'amico Giuseppe Tigri, da quest'ultimo edita nei suoi *Canti popolari toscani* del 1860. Si trattava della Giostra del *Conquisto di Gerusalemme* che egli vide rappresentare a Calamecca, in territorio pistoiese, nel 1808. Stando all'Emilia, il documento più antico qui rinvenuto "*Maggio dato l'anno 1808*" è un testo senza titolo proveniente dalla montagna reggiana scoperto da Romolo Fioroni e custodito nel suo archivio. Si tratta di un componimento piuttosto breve, di sole 82 stanze, che narra dell'incontro fra Rinaldo e Orlando, della passione di Ruggero per Bradamante, della morte di Rodomonte (Fioroni - Vezzani, 1983).

I copioni hanno a lungo circolato manoscritti e attraverso il tempo è possibile cogliere tutta una serie di mutamenti che si sono prodotti. Variano i supporti cartacei utilizzati dagli estensori: quaderni a righe o a quadretti di uso scolastico, materiali di recupero, foglietti di varie dimensioni malamente cuciti assieme; fascicoli dattiloscritti su fogli ordinari in formato A4; fogli a modulo continuo. Analoga variazione investe anche la tecnica di scrittura, dalla stilografica alla penna a sfera, alla macchina da scrivere e oggi la video scrittura. Varia poi, a seconda della necessità del numero di copie, il modo per ottenerle: carta carbone, ciclostile, fotocopia e, infine, stampa.

Nel corso degli anni ci si accorge che è mutata anche la considerazione di questi manufatti e se solo qualche anno fa era ancora possibile ottenere assai facilmente i copioni originali, con il trascorrere del tempo aumenta il numero delle riproduzioni fotostatiche; mentre gli originali sono rimasti custoditi nelle case.

Regalare copie anziché originali è segno certo di una mutata consapevolezza nei confronti del prodotto della propria cultura, ma in questo caso essa si traduce in un caparbio attaccamento all'oggetto. Nella scrittura la variazione investe soprattutto un'esigenza di tipo estetico che è mutata di pari passo con i cambiamenti intervenuti nella società e legati al variare del gusto.

Non è di fatto possibile rappresentare un Maggio che non sia gradito alla compagnia che assieme al capo maggio legge e discute preliminarmente il testo. In quella sede il capo maggio, la cui autorità è senz'altro da tutti riconosciuta, deve accollarsi l'onere della mediazione per rispettare al meglio le istanze che gli attori pongono. Interviene dunque, anche per un prodotto che appartiene al dominio della scrittura assai più che a quello dell'oralità, la sanzione collettiva, ovvero, in ultima analisi, la garanzia della sua popolarità che può anche andare a discapito della letterarietà del testo, soprattutto per le opere di autori contemporanei dove non troviamo più la tensione verso una lingua aulica e dove germano, brando, donzella sono stati sostituiti. Può essere che l'impovertimento lessicale dipenda dal generale semplificarsi della lingua e sia dunque segno dei tempi; oppure che la lingua dei Maggi di recente composizione risponda esattamente come ieri al criterio, universalmente valido nella letteratura popolare, del rifiuto dell'oscurità a favore di una immediata comprensione. La lingua dell'intero testo ha pretese letterarie, registro che si alterna sempre più frequentemente, nei componimenti di più recente stesura, con uno più basso e domestico.

Nel comporre poesia, approcci e strumenti del poeta popolare sono analoghi a quelli del poeta culto sebbene assai maggiori siano i vincoli imposti da quanti lo hanno preceduto. L'autore, ogni autore, nel momento in cui vuole comunicare qualcosa cerca il modo più conveniente per farlo e deve decidere se tale modo si ritrovi convenientemente nel continuare, nel modificare o nel rifiutare il sistema che trova davanti a sé. Mentre ognuna di queste possibilità è aperta al poeta culto, in ambito popolare la scelta potrà essere operata in prevalenza sulla prima opzione, ci potranno essere caute

aperture nei confronti della seconda, mentre la terza rimarrà sempre esclusa, poiché il rifiuto della collettività determinerebbe di fatto la morte della tradizione. Fra gli autori contemporanei è dunque presente la riflessione sulla propria opera.

Anche per il Maggio, ma il discorso potrebbe estendersi a tutta la produzione di testi teatrali popolari, si può forse mutuare la distinzione proposta da Vittore Branca fra tradizione caratterizzata e tradizione caratterizzante: «la prima allude all'esame delle testimonianze in funzione del testo critico, la seconda allo studio delle vie e dei modi particolari a ogni opera secondo i quali avvenne e si sviluppò la circolazione dei testi»(Branca, 1958, p. XV). Produzione e circolazione sono nel nostro caso così strettamente connesse che non può darsi approccio metodologicamente corretto senza la paritetica considerazione dei due momenti.

Trent'anni di Studi e ricerche

Quella che comunemente indichiamo come ripresa del Teatro dei Maggi, ma anche delle Sacre Rappresentazioni natalizia e pasquale che ad esso in larga parte è simile, viene datata a partire dalla fine degli Anni '70 del Novecento. Anzitutto, *in principio*, viene il Convegno *Il Maggio Drammatico nell'area toscano-emiliana*, svoltosi fra Buti e Pisa nel 1978, preceduto di qualche anno dal *Convegno di Studi sul folklore padano* di Modena del 1974. Fra le numerose relazioni presentate in quell'occasione vi furono anche quelle di Sesto Fontana, *Il Maggio nel modenese e nel reggiano dal 1964 al 1974*; e quella di Sebastiano Lo Nigro, *Genesi e funzione dei Maggi drammatici in Toscana*. Nello stesso anno si tenne anche il Convegno di Montepulciano, *Forme di spettacolo della tradizione popolare toscana e cultura moderna*. Dal *Documento di promozione del Convegno - Rassegna*, a firma del Comitato Promotore e contenuto negli Atti, pubblicati nell'Ottobre del 1978, sappiamo che esso si proponeva di:

«Svolgere un panorama informativo [sic] di studi e ricerche esistenti o in atto, su Mmaggi, Bruscelli, feste di carnevale (Sega- la-Vecchia) ed altre forme di “teatro tradizionale”; promuovere, con la sollecitazione di materiali visivi, un dibattito tra pubblico, studiosi e operatori culturali sulla validità della ripresa delle rappresentazioni popolari tradizionali (nel quadro del folk-revival), o sulla linea delle ricerche teatrali legate al territorio; creare delle condizioni di dibattito che favoriscano la presa di posizione dei poteri locali e delle organizzazioni culturali, sui problemi della tutela, sviluppo e modificazione delle esperienze espressive tradizionali»(*Teatro popolare e cultura moderna*, 1978, pp. 268-269).

Come appare in modo assai chiaro cominciava a porsi il problema attorno al che fare di fronte a queste espressioni teatrali tradizionali (e più in generale culturali) ancora vive e attive sul territorio; è una sorta di reinizio, o di vero e proprio cominciamento, a partire da una ricognizione degli studi passati e presenti. Ma si evidenzia con forza anche il problema dell'intervento pubblico: eravamo agli inizi degli Anni '70, in condizioni più favorevoli quelle attuali e si ricercava, attraverso modalità condivise un senso, chiedendosi pubblicamente come procedere, come studiare, rivelando anche una qualche incertezza sul cammino da seguire: in quale cornice ricomprendere le nuove vie dell'indagine fra *folk revival* e ricerche di taglio teatrale.

Eppoi, come procedere rispetto alla loro tutela, a possibili linee di sviluppo, da ricercare e concordare con le amministrazioni locali, partendo dall'assunto dell'allora attuale oggetto di dibattito: il rapporto tra il patrimonio culturale popolare e i problemi della cultura moderna. A proposito di quest'ultimo si auspicava un'ampia azione di censimento, tutela, sviluppo di modi e forme utili ai fini della fruizione-restituzione dei beni culturali, proprio perché in concomitanza si assisteva ad una vasta ripresa di interesse, di studi e di iniziative nel campo del folklore. In sostanza si cercavano risposte interpretative e “restitutive” di fronte alla diffusa e confusa teatralità che l'antropologia incontrava.

Una ripresa spesso disordinata o disorientata, in cui si mescolano impegni conoscitivi e critici, distorsioni consumistiche alla moda, spinte turistiche e localistiche e anche la non sopita passione popolare per la riproposta di forme espressive che fanno parte del patrimonio culturale delle classi subalterne (canti, feste, spettacoli). Nel campo del folklore

appaiono orientamenti diversi, come per esempio la riproposta esatta di vecchie forme e contenuti espressivi, la rimanipolazione e adeguamento delle forme tradizionali del gusto corrente; la ripresa delle forme tradizionali stesse per farne veicolo di messaggi culturali diversi e più attuali (in *Teatro popolare e cultura moderna*, 1978, p. 267).

Ma è Buti che segna l'avvio della nuova stagione “sul che fare”, perché quel convegno non rimarrà soltanto un appuntamento fra studiosi; di grande importanza saranno gli sviluppi. È dopo Buti che a Lucca nasce il Centro Tradizioni Popolari, ed è dopo Buti che ogni anno si ripeterà *La Rassegna del Maggio Drammatico*, da quel Centro organizzata, nonché varie altre rassegne locali. Di quel Convegno, forse, possiamo rimpiangere che non esistano gli Atti, sebbene, fortunatamente, parte del dibattito sia stato recuperato da Anna Barsotti nel suo *Il teatro dei "Maggi" in Toscana* (1983).

Gli appuntamenti successivi sono stati Il Convegno di Villa Minozzo (RE) del 2000, in occasione dell'Inaugurazione del locale Museo del Maggio, il Convegno *Il Maggio drammatico*, presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze nel 2003⁷, *La Pasqua Rosada*, Milano 2004⁸ dedicato a varie espressioni teatrali, fra cui il Maggio. Nel 2008 Buti ha voluto celebrare il trentesimo anniversario del primo appuntamento con il *Convegno Maggio, Ottava e Cultura italiana* e, sempre a Buti, gli ultimi appuntamenti del 2009 nel corso del *Workshop tecnico. Incontri Scientifici, Eventi spettacolari*, con la sessione *Esperienze e progetti di incontro dell'oralità e del teatro popolare col cinema, il teatro sperimentale e la cultura moderna* e, infine, nel 2010 *Maggio, cultura orale e cinema di qua e di là dell'Appennino e attraverso il Tirreno*. Per ognuna di queste occasioni la formula è stata quella del Convegno Rassegna: riflessioni e spettacoli.

Il Centro Tradizioni Popolari della Provincia di Lucca⁹, momento di incontro fra l'Amministrazione locale e Gastone Venturelli -lo studioso che al Maggio Drammatico e al teatro tradizionale toscano ha dedicato oltre 25 anni di ricerche-, nasce nel 1979. Nei poco più di trent'anni di attività ha svolto un'opera meritoria assolvendo in larga parte ai compiti che statutariamente si era prefisso, sebbene attraverso alterne vicende in cui le scelte politiche non sono state estranee.

Parlo da testimone, in quanto lì dentro ho lavorato dalla sua fondazione al 1985, anno che ha visto consumarsi la rottura fra l'Amministrazione provinciale e Venturelli che ne abbandonò la direzione; vi ho poi prestato e attualmente presto collaborazione con mutato ruolo rispetto al passato. Questa breve premessa non vuol essere sfoggio di particolari autobiografici, ma intende soltanto sottolineare una frattura all'interno della storia del Centro che credo possa leggersi come divisa fra un'era Venturelli e una *post* Venturelli, sottolineata con forza dalle parole attuali degli attori/agenti, quando ho chiesto loro di ricordare.

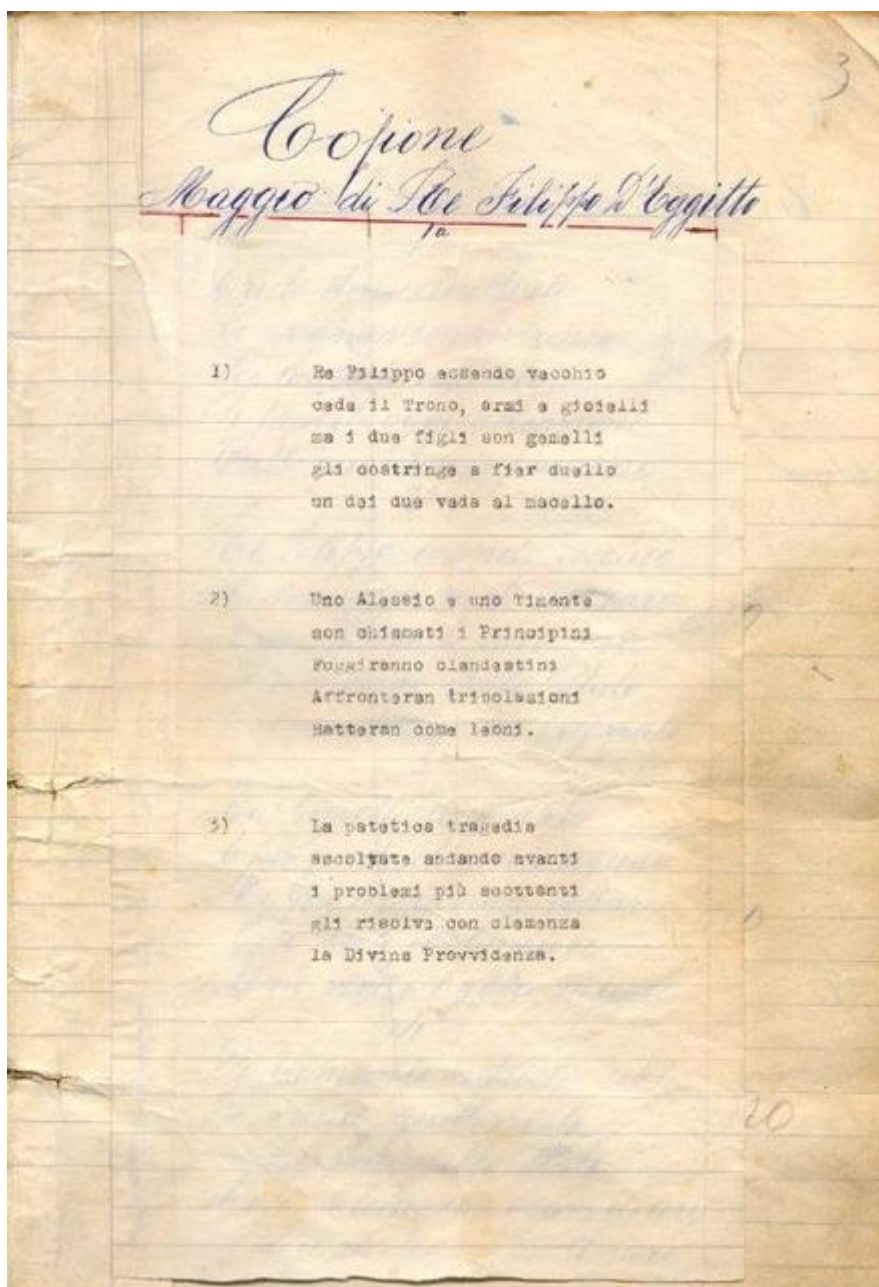
La denominazione ufficiale è *Centro per la Raccolta, lo studio e la valorizzazione delle Tradizioni Popolari della Provincia di Lucca* e tale lunga denominazione contiene le ragioni della sua nascita e degli scopi che si prefigge: la raccolta, anzitutto, dei documenti della tradizione e la loro valorizzazione. Sono anni in cui grazie alle riflessioni uscite dai Convegni del '74 e del '79, in Toscana gli enti pubblici intraprendono un rapporto proficuo con gli studiosi delle discipline demotno-antropologiche per una rivalutazione del territorio e dei prodotti culturali che ciascuna realtà esprime. Gli indirizzi della politica regionale già da alcuni anni prevedevano la salvaguardia delle “permanenze” come dato ineludibile e la restituzione delle conoscenze acquisite alle comunità locali. La “valorizzazione” che si era voluto fortemente sottolineare, si poneva come un completamento della raccolta e dello studio. Non si accennava a “patrimonio” così come si era fatto a Montepulciano (chissà se troppo in anticipo sui tempi), ma a quella nozione si voleva in qualche modo adombrare nell'intento di offrire al territorio la possibilità di riflettere sulla propria produzione. La vocazione prima del Centro lucchese è stata senz'altro quella della ricerca e della documentazione con la proposta di un'indagine capillare sul territorio che tenesse in considerazione la letteratura popolare e le inchieste dialettali; le feste calendariali, la magia, la religiosità, la medicina, il rito; la cultura materiale e la sua musealizzazione. Anche l'area di indagine, da subito, ha finito per non essere compresa soltanto nei confini amministrativi della Provincia di Lucca, ma si

⁷ Organizzato presso il Dipartimento di Italianistica da Michele Feo e M. Elena Giusti.

⁸ Ideato da Jo Ann Cavallo della Columbia University.

⁹ D'ora innanzi CTP.

è espansa a quelle immediatamente limitrofe: la vicina Lunigiana massese e il versante emiliano dell'Appennino.



Copione del Maggio *Re Filippo d'Egitto*
proveniente da Renzano di Pieve san Lorenzo, datato 1966
Eglio (LU), Raccolta Venturelli

La globalità degli interessi si è però spesso scontrata con la carenza di risorse umane ed economiche, nonché con le scelte politico-culturali da parte degli amministratori -non sempre lungimiranti e consone- tanto da costringere chi vi operava a scegliere di volta in volta temi specifici sui quali intervenire.

L'attenzione maggiore è andata senz'altro al teatro: Maggio, Sacra Rappresentazione, Zingaresca, Bruscello, Buffonata, Befanata Drammatica, Gelindo, Farse di Carnevale, Segà la Vecchia. Scelta di un campo di studi non solo doverosa, ma inevitabile, se si pensa che tutte queste forme teatrali sono (o erano agli inizi degli Anni '80) compresenti sul territorio Toscano, unico caso non solo in Italia, ma in Europa e che tutte, ad eccezione del Segà la Vecchia e della Befanata drammatica erano presenti sul territorio lucchese. Essendo centro per la raccolta, l'avvio ha comportato una ricerca

etnografica con tutte le Compagnie ancora in attività: sono stati recuperati i copioni dei testi, abbiamo partecipato alle prove e seguito ogni gruppo fino alla realizzazione degli spettacoli; si è molto discusso con gli attori attorno alle scelte sulla messa in scena dei medesimi e non sempre ci siamo trovati d'accordo: osservazione e partecipazione, con marcato accento sulla seconda.

Il nostro intervento, però, non ha mai avuto carattere invasivo; credo di poter dire che comunque ogni Compagnia ha elaborato autonomamente le proprie scelte sulla via del cambiamento o attualizzazione del proprio modo di fare teatro. Ma sarebbe disonesto tacere il fatto che, come sempre avviene, dopo il passaggio di chi indaga e studia, il “campo” sia rimasto incontaminato.

I mutamenti sono avvenuti in relazione ad altri fattori, comunque messi in opera dall'azione che in quegli anni conducevamo.

Il lavoro attorno alle forme drammatiche popolari trova una delle sue finalità nell'organizzazione di Rassegne di spettacoli proposte con cadenza annuale, quella del Maggio è giunta alla sua 33ma edizione, mentre le Sacre Rappresentazioni Natalizia e Pasquale, sebbene non più organizzate in una rassegna, ancora oggi vengono proposte secondo le ricorrenze calendariali.

Era una possibile risposta a quella che avevamo chiamato “valorizzazione”: quel teatro sul territorio c'era e si esprimeva per proprio conto, l'appuntamento annuale con il passaggio di tutte le Compagnie in un luogo (in una selva del paese di Gragnanella fu allestito un rudimentale palco) ebbe il senso di dare un riconoscimento ufficiale e di portarlo alla conoscenza di un numero più vasto di spettatori.

L'altra risposta intesa a valorizzare, cui si connetteva lo studio, sta nell'attività editoriale con la pubblicazione dei testi rappresentati e l'avvio, inizialmente inconsapevole - il primo quaderno numerato è il 39 e da lì abbiamo cominciato a contarli - della collana *Quaderni del C.T.P.*

Stampe di poco pregio, sotto il profilo editoriale, ma preziose per i loro contenuti; la stragrande maggioranza di esse contengono testi teatrali (oltre 100) e credo si tratti della collezione a stampa più ricca messa insieme nell'ultimo quarto di secolo.

Non era la prima volta che il teatro tradizionale e in specie il Maggio approdava alla stampa, numerosi sono gli antecedenti presso le tipografie Salani di Firenze, Baroni e Carrara di Lucca, la già citata Sborgi di Volterra, è però la prima volta, fatte salve alcune eccezioni¹⁰, che i testi sono stati sistematicamente offerti corredati da note critiche. Questa piccola avventura editoriale è un altro “lascito” del Convegno butese; è per quell'occasione, infatti, che dopo l'attività delle stamperie ora ricordate, vengono di nuovo pubblicati i copioni per consentire una più completa fruizione ad un pubblico assai variegato e non uso a questo tipo di spettacolo.

La stampa dei testi, da parte del CTP, finì per assolvere anche ad un altro compito, garantire un supporto economico alle compagnie (tutte rigorosamente non professionali) che comunque dovevano affrontare i costi degli spettacoli, gli spostamenti, il rinnovo dei costumi. Il Centro lucchese metteva a disposizione mille copie di ogni testo che venivano vendute durante gli spettacoli alla modica cifra di mille lire ciascuna. La somma realizzata si aggiungeva ai proventi della questua. Per lungo tratto, questa soluzione ha rappresentato una forma di finanziamento indiretto che ha contribuito alla vita delle compagnie e alla messa in scena degli spettacoli; dispiace semmai che ultimamente, causa le mutate esigenze e senz'altro i maggiori costi di gestione, tale formula sia caduta un po' in disuso, come testimonia l'esiguo numero di quaderni editi negli ultimi dieci anni.

La collezione propone una mappa che dà conto del variegato assemblarsi di comunità, spesso molto piccole, per dar vita ad una singola compagnia ed è nel contempo testimonianza di un'attività scientifica che non si è limitata all'area lucchese, ma che ha guardato all'intero territorio toscano comprendendovi i territori senese, aretino, grossetano, pisano, nonché quelli della montagna reggiana e modenese, inseguendo tutte le espressioni teatrali tradizionali e tutti i gruppi ancora attivi. L'introduzione della stampa e l'organizzazione delle Rassegne hanno inciso sull'attività delle Compagnie e degli autori dei testi. La stampa ha portato al riconoscimento di una autorità autoriale,

¹⁰ Cfr. *Re Filippo d'Eggitto*. Maggio epico garfagnino, a cura di G. Venturelli, Urbino 1974. Precedentemente c'erano stati i lavori di Fontana e Baroni che però non indicano i criteri a cui si sono ispirati. S. Fontana, *Il Maggio*, Firenze 1964 (I ed. Motta di Livenza 1929); L. Baroni, *I Maggi*, Pisa 1954.

presente per l'area pisana e emiliana, ma sconosciuta a quella garfagnino-lunigianese, modificando in parte i modi della trasmissione e della scelta dei testi da parte delle compagnie, ora più attente al riconoscimento dell'autore primo o presunto tale; a un differente dosaggio degli interventi sul testo da parte dei capi maggio o "registi", come sono per funzione e come si chiamano in Emilia.

I copioni hanno visto un incremento notevole delle note di regia e anche il copiatore-rifacitore o, talvolta il capomaggio, ha preteso il suo nome in calce in modo da veder riconosciuto il proprio lavoro. Non solo, produrre testi per la rappresentazione, editare componimenti di autori contemporanei ha promosso il loro nome sulle copertine e sui frontespizi e, così, ciò che valeva per il presente è stato rivendicato, è il caso di dirlo, ogni volta che fosse possibile, anche per il passato (Giusti 2002). Caso esemplare è quello del testo de *La Guerra di Troia*, rappresentata dalla Compagnia di Gorfigliano, pubblicata anonima nel 1978 e che nella edizione successiva del 1983 aveva recuperato un autore; una vicenda relativa all'attribuzione che Gastone Venturelli ha ripercorso nella nota introduttiva di quest'ultima edizione (Venturelli, 1983)¹¹

La partecipazione delle Compagnie alla stagione-vetrina annuale ha fatto sorgere momenti di competizione che, in ordine alla stesura del testo ha portato all'incremento massiccio di *ariette* (per lo più quartine di settenari abbx) e *ottave*, momenti in cui il canto si dispiega e le voci risaltano, esecuzioni sempre seguite da applausi scroscianti cui nessun attore/cantore intende più rinunciare. Segno evidente che si sono ben appresi i meccanismi della spettacolo.

E proprio con l'intento di essere sempre più aderenti a un certo tipo di spettacolo, di orientare, non



I Maggi della Bismantova,
SdL/AS/2 Archivi sonori. A cura dell'Istituto Ernesto De Martino
Registrazioni di Gianni Bosio

so dire quanto deliberatamente le impressioni del pubblico, si è intervenuti sui costumi, ad esempio la Compagnia di Frassinoro (MO) ha abbandonato quelli usuali "di fantasia" e ha adottato costumi

¹¹ Minori problemi pongono le Sacre Rappresentazioni in virtù della stabilità del testo, che ha come unica fonte il dettato evangelico, cui si aggiunge, in quella natalizia, per l'episodio della *Strage degli innocenti* il solo rinvio al poemetto secentesco di Giovanbattista Marino.

consoni alla vicenda rappresentata; oppure il suggeritore/regista sempre più frequentemente interrompe il canto, si rivolge al pubblico anticipando e riassumendo larghe sezioni della trama del testo per esplicitare quei passaggi che di norma venivano lasciati all'intuizione degli spettatori. Altre variazioni si registrano per tutti quegli accorgimenti adottati, relativi a scenografia e recitazione, nel tentativo di introdurre elementi di veridicità in uno spettacolo che ne era esente.



Villa Minozzo (RE), 24.08.2008
Compagnia del Maggio Valdolo (RE)
Maggio I fratelli ammutinati

Cambiamenti che, come è norma, sarebbero comunque intervenuti in risposta a un mutato sentire e che forse sono stati, qualche volta, indotti dall'esigenza di una maggiore spettacolarizzazione cui anche il nostro intervento con la Rassegna-Spettacolo ha contribuito. Non lo sappiamo.

Il paradosso si coglie semmai nel fatto che per anni abbiamo guardato al Maggio di Buti come punta avanzata di contaminazione, e questo riguarda la sua particolare storia (Franceschini, 1978), che invece ai nostri giorni conferma uno spettacolo con alto grado di coerenza rispetto alla propria tradizione. L'altro elemento che ha senz'altro influito nel modificare rapporti e ridisegnare geografie, in modo significativo per le compagnie di area garfagnina, meno forse per altre, è quello economico. L'intervento iniziale dell'Amministrazione lucchese, regalare mille copie di un testo che poi sarebbe stato rivenduto, aveva il carattere della prudenza. Si voleva aiutare economicamente, ma non avallare un mercato. Per alcuni anni tale dispositivo si è rivelato efficace, poi -senz'altro- a causa di mutate condizioni economiche e del lievitare dei prezzi degli allestimenti, sebbene si tratti sempre di cifre assai modeste- quel cespite non è più stato ritenuto sufficiente.

Da parte delle Compagnie provenivano con frequenza crescente richieste di aiuto economico, cui si è fatto fronte con finanziamenti *ad hoc* (per esempio nel caso di necessario rinnovo dei costumi),

ma il segnale di un differente rapporto è giunto nel momento in cui esse hanno volentieri rinunciato alla stampa dei libretti a favore di una monetizzazione diretta, o quando il ricavato di una stagione di spettacoli, tolte le spese, anziché essere impiegato per occasioni conviviali (di solito qualche cena che metteva insieme gli attori e le loro famiglie, più coloro che a qualsiasi titolo avesse collaborato) è stato diviso fra i membri della compagnia, magari a fine spettacolo.

Se guardiamo allo stato dell'arte mi pare assai evidente che Buti goda di ottima salute che le compagnie emiliane, sebbene decurtate nel numero, stiano abbastanza bene, che l'area garfagnina, per non dire di quella massese, siano in uno stato di grave sofferenza.

Aldilà degli interventi programmati e istituzionali, che certo possono essere utili ma che non tutto risolvono, il Maggio di Buti ha avuto la “fortuna” di incontrare il cinema e successivamente la sperimentazione teatrale attraverso il Centro per la sperimentazione teatrale di Pontedera (Marconcini, 2010); tragitto innovativo che non solo non ha tolto niente al “tradizionale”, ma ha semmai incrementato la consapevolezza rispetto al fare teatro che si è tradotta nella crescita di autostima per la compagnia.

In modi diversi anche alcune delle compagnie emiliane e in particolare quella di Asta ha compiuto percorsi di apertura verso una dimensione sperimentale che in questo caso si è avvalsa del contributo di giovani autori, come la collaborazione di Luca Sillari con Jo Ann Cavallo nella sceneggiatura di un *Orlando Innamorato* appositamente concepito per la rassegna *La Pasqua rosada*. Ma qui la vitalità si coniuga anche a un forte radicamento identitario con il territorio alimentato, non a caso, dall'uso generalizzato del dialetto e di una altrettanto forte coscienza di sé che, nella montagna lucchese si fa fatica a trovare, non certo nelle parole, ma nella sostanza; ciò che in Emilia è palpabile, superato il confine diventa etereo.

La ripresa degli studi dalla fine degli anni '70 del XX secolo segna alcune discontinuità rispetto alla fase precedente. Non si indagano esclusivamente i testi, ma la complessità di un fenomeno, attraverso una serie di ricerche settoriali che vedono la presenza di studiosi con competenze differenti: filologi, antropologi, musicologi. L'attenzione degli studiosi attorno al Maggio Drammatico e alle altre forme teatrali è ripresa contestualmente alla riproposta degli spettacoli e al rinvenirsi di una tradizione che per altro non era certo spenta giacché sia in Toscana, sia in Emilia, soprattutto i Maggi sono stati rappresentati, stando alle fonti bibliografiche, con continuità dalla metà dell'Ottocento su tutta l'area interessata¹².

I testi vengono pubblicati in edizione critica, come nella collana *Biblioteca di tradizioni popolari* diretta da Michele Feo, per i tipi della pisana ETS, o comunque corredati di note critiche, come in quella più dimessa, per precarietà di tempi e condizioni, dei *Quaderni del Centro tradizioni popolari di Lucca*.

L'obiettivo si sposta sui contesti di produzione e fruizione per indagarne l'universo delle relazioni sociali tra gli individui e tra i gruppi analizzato alla luce dei contenuti espressivi e teatrali: riconnettendolo alle espressioni della modernità (i numerosi interventi presenti negli Atti di Montepulciano); andando alla ricerca di modelli narrativi (Franceschini, 1987); guardando alla produzione di un singolo autore (Racioppa, 1994; Franceschini, 2003; Garosi-Pardini, 2010). Attraverso la ricerca etnografica, come quella ventennale di Gastone Venturelli, vengono messi in luce i modi del comporre i testi, della gestione dello spettacolo, della lettura dei simboli non verbali, delle innovazioni metriche (Venturelli, 1992); testi e biografie d'autore sono invece il frutto della campagna di ricerca del gruppo coordinato da Gianni Bosio (Bosio, 1966). Attenzione nuova viene rivolta alla musica (Magrini, 1992; Barwick-Page, 1994; Buonvicini, 2009) e alla produzione di materiali sonori e multimediali: *I maggi della Bismantova*, a cura di Gianni Bosio, Archivi Sonori dell'Istituto De Martino, 1967; *Il Maggio in Toscana e in Emilia*, a cura di Gastone Venturelli, Documenti originali del folklore europeo, Albatros, 1979; *Il Maggio Drammatico* di

¹² Nel caso del Maggio continuità non significa che ogni paese organizzasse una propria compagnia, né che essa rappresentasse uno o più spettacoli ogni anno. Tutt'altro, il proliferare dei gruppi si deve ai meccanismi messi in atto con la riproposta che data dalla fine degli anni 70. Fino a quel momento, come si ricostruisce attraverso le testimonianze orali e assai rari documenti scritti per uso privato, su tutto il territorio interessato potevano essere attive due, tre compagnie che vivevano per pochi anni e potevano esserci intervalli di tempo più o meno lunghi prima della ripresa dell'attività.

Tullia Magrini (DVD- Si Lab., s.d.) e *Il Maggio emiliano: ricordi, riflessioni, brani*, di Jo Ann Cavallo (DVD- Pal, 2003). Per l'Emilia vanno poi ricordate le ricerche di Giorgio Vezzani e Romolo Fioroni con la costante attività di monitoraggio sulla rivista « Il Cantastorie»¹³

Etnografia di ritorno: rimpianti e conflitti

Sotto il profilo metodologico è ampiamente noto che l'eccessiva vicinanza al nostro oggetto di studio può inficiarne l'osservazione perché si è emotivamente coinvolti; qui, però, non mi riferisco al coinvolgimento che la storia degli studi antropologici, nel corso del tempo, ha tentato di strutturare quasi a volerne trarre un'elaborazione normativa, né a quello derivante dall'immersione in una cultura distante dalla propria, ancor oggi motivo di un continuo interrogarsi che costituisce gran parte della riflessione sul metodo.

Il coinvolgimento preso in esame ha natura diversa, è quello che nasce quando si è figli e portatori della stessa cultura (o di alcuni suoi tratti) entro il quale soggetto e oggetto finiscono inevitabilmente per permearsi fino a rendere, talvolta, poco districabile il groviglio, perché "l'osservatore stesso è una parte della sua osservazione" (Lévi-Strauss, 1965, XXXI).

Uno degli errori in cui più frequentemente si incorre nel fare un'etnografia domestica è guardare con gli occhi del miope, dando per scontato ciò che sottoposto a sguardo altrui non è di così immediata leggibilità e, nella restituzione, sottacere nessi e relazioni che possono avere indubbia rilevanza ai fini dell'interpretazione.

La domanda inevitabile è allora se non sia il caso di volgersi verso oggetti più distanti e cessare un esercizio in apparenza sterile o, per lo meno, non compiutamente significativo.

D'altra parte l'anomalia refrattiva consente una visione nitida a breve distanza e ciò permette di cogliere tanti piccoli, apparentemente insignificanti aspetti; di percepire ancor prima di capire tanti nessi e relazioni che allo sguardo di chi osserva in modo partecipante, ma è inevitabilmente estraneo alla realtà osservata, possono sfuggire; in questo caso la difficoltà è semmai rappresentata dal trovare modi e vie di restituzione che possano render conto "dell'unità del molteplice" senza troppo indulgere nel descrittivismo per per accumulo.

La riflessione epistemologica attorno a statuto, oggetto di ricerca e modalità di rappresentazione di quest'ultimo, nell'etnografia "di ritorno" impone uno sforzo ulteriore nel tentativo di rendere esplicito a se stessi, prima ancora che agli altri, che cosa si desideri aggiungere al processo di traduzione, fine ultimo di ogni scrittura.

Nell'occuparsi della vita di una comunità locale, o di un suo aspetto- come in questo caso- si impone anzitutto il riesame del quadro politico che sta sullo sfondo della ricerca stessa, nel frattempo mutato e, nel caso di nuovi approdi, l'orientamento teorico.

Ebbene, è stato proprio riascoltando le interviste condotte in questi ultimi due anni ai protagonisti di quella particolare forma di "teatro in musica" che è il Maggio drammatico che sono emerse necessità e urgenze non percepite in precedenza, nei circa venti anni di intenso lavoro sul campo con le compagnie¹⁴. Il ri-pensare si connette a un breve e immaginario viaggio, vista l'esiguità del territorio interessato al fenomeno, ai tanti spettacoli che ho visto, ai tanti incontri che ho avuto e che hanno finito per descrivere un percorso circolare nel quale l'etnografia diventa storia, parafrasando Lévi Strauss di *Tristi tropici*, di un certo mondo e anche mia.

Il fenomeno indagato vive su questo territorio da poco più di duecento anni di cui gli ultimi trentacinque sono stati segnati dall'intervento delle politiche delle amministrazioni locali tese a valorizzarne la specificità culturale con annessa esaltazione del carattere e del ruolo identitario

¹³ Molti gli interventi sulla stampa locale e non; si citano soltanto alcune testate: «Gazzetta di Parma», «Gazzetta di Reggio», «Illustrazione emiliana», «Versilia Oggi», «Le Apuane», «La provincia di Lucca», «Il Ponte», «La Nazione», «Il Tirreno», «Il resto del Carlino», «La Stampa».

¹⁴ Durante la prima stagione di ricerca si è fatto largo uso di fotocamera e videocamera per gli spettacoli e del registratore per le interviste. Gli stessi strumenti sono stati utilizzati anche nella seconda fase con l'uso della telecamera anche nelle interviste. I colloqui, in ragione della loro frequenza, non sono stati sempre ripresi, poiché avvenuti in molteplici momenti della vita quotidiana: al bar e per la strada; incontrandosi al mercato o al ristorante, o presso qualche studio medico.

territoriale.

Alle soglie degli anni Ottanta, inizialmente soltanto per curiosità e in seguito con differente impegno, ho iniziato il mio lavoro con gli attori (uso il termine in senso proprio) di questo teatro di cui qualcosa già sapevo dai racconti e dall'esecuzione di brani ascoltati da mio padre e dai miei vicini di casa.

Ogni stagione degli studi ha i suoi parametri di riferimento e i propri presupposti, i nostri allora andavano nella direzione della "scoperta", delle tracce che permettessero di ricostruire il quadro della storia e della geografia -cercando testimonianze, circoscrivendo aree di pertinenza e spostamenti di testi e compagnie; indagando i modi della rappresentazione scenica, comparando con quanto la memoria d'uomo permetteva rispetto al passato. Quasi contemporaneamente, poi, ha preso l'avvio un'azione tesa a favorire la ricomposizione o la neo composizione di gruppi nell'agire attivo da promotori culturali¹⁵.

Sono stata su quel campo con sistematicità fino alla metà degli anni Novanta, poi la mia presenza si è rarefatta per tornare ad essere di nuovo attiva a partire dal 2005 e alla fine del decennio la mia ricerca personale e autofinanziata si è incontrata con quella finalizzata al progetto.

I dieci anni di assenza non hanno comportato la mia sparizione da quel terreno; non poteva d'altronde darsi una simile eventualità, visto che esso coincide con quello in cui abito e dove sta il tessuto delle mie relazioni umane e amicali che comprende anche molti *maggianti*. Sono stati però anni diversi in cui andavo sporadicamente a vedere qualche spettacolo, finalmente da spettatrice.

Quello che non si è mai interrotto è stato il filo del discorso, il parlare del Maggio, di ciò che era diventato per chi ancora lo cantava, dei problemi connessi alla vita delle compagnie resa più difficile da un mancato ricambio generazionale, dai problemi economici- in verità assai banali, ma nelle loro parole enfaticizzati- dei difficili rapporti con l'amministrazione pubblica un tempo così solerte e a poco a poco diventata sorda alle loro esigenze: madre che si era fatta matrigna.

E, sempre sotteso, ma qualche volta anche apertamente manifesto, il loro rimprovero nei miei confronti per non aver interpretato il ruolo che essi da me pretendevano: cura, tutela, disponibilità a un ascolto quotidiano, interprete del loro malessere presso le istituzioni, espresso talvolta con accenti marcati e fors' anche sgradevoli, sebbene non mi abbiano mai detto: "Well, I'm sorry to tell you (...) but you are not welcome" (Sheper Huges, 2000, p. 118).

Il ritorno etnografico, agli inizi, mi ha collocata in una "zona di disagio" di cui percepivo l'entità, ma non mi erano chiari i motivi se non la connotazione ambivalente contenuta nella ripetizione di azioni già compiute e di parole tante volte pronunciate. Ripercorrere strade conosciute, rinnovare incontri, porre ancora domande nello sforzo continuo di trovare le parole che meglio potessero farsi veicolo per ristabilire il rapporto con gli interlocutori.

Nella prima fase dell' indagine erano presenti *in nuce* alcuni di quei quegli atteggiamenti che poi avrei scoperto come dialogismo e riflessivismo, ma in modi prematuri e praeterintenzionali; non sistematizzati e senza ancora l'ausilio della teoria. Traspariva la contestualizzazione dell'analisi interpretativa che posiziona informatore (uso il termine in senso proprio) e studioso, ma a partire dalla convinzione che le verità venivano scoperte e non certo costruite, certezza che proveniva dal rigore dell'indagine e dalla solidità della documentazione che ne era il frutto. Le interviste sono state condotte tutte personalmente, ritenendo che dalla loro conduzione dipendesse la qualità delle risposte; sono state ampiamente ripetute presso tutti gli interlocutori a distanza di tempo, allargate ai familiari degli interpreti e a chi, non direttamente coinvolto negli spettacoli ne era comunque fruitore partecipe. La reiterazione con un elevato numero di testimoni concorreva da un lato all' oggettivazione delle informazioni e, dall'altro, a cogliere le tante varianti e le mille sfumature dell' autorappresentazione. In modi consapevoli l'agire aveva carattere prudenziale, il momento della

¹⁵ Non è questa la sede, né lo è il taglio del mio intervento, per un resoconto particolareggiato di quella stagione che per essere compresa non può prescindere, per l'intensità dei modi in cui è stata segnata, dalla ricerca di Gastone Venturelli per l'area lucchese e massese (nonché in parte per quella emiliana) o di quella di Fabrizio Franceschini per il territorio pisano.



Pigna (Corsica), 10.07.2011
Compagnia dei maggianti di Gorfigliano (LU)
Maggio La Gerusalemme liberata

conoscenza empirica non precludeva un'eventuale sistematizzazione interpretativa, ma in accordo con un modello classico, la teorizzazione avrebbe riguardato un secondo momento. Non bandivamo la soggettività interpretativa, di per sé sempre confutabile, ma il raggiungimento di conclusioni affrettate non sufficientemente suffragate da prove “osservabili”; in piccolo la ricerca della “falsificazione” e un doppio esercizio di controllo sul proprio operato a favore di se stessi e della restituzione. Lo scardinamento di presunte certezze ha presupposto l'obbligo di riconsiderare la propria e l'altrui collocazione, anche attraverso la verifica in ordine all'applicabilità delle teorie che si rivolgono alla comprensione culturale, a come pensare per comunicare al fine di non riprodurre un'immagine statica.



Pigna (Corsica), 10.07.2011
 Compagnia dei maggianti di Gorfigliano (LU)
 Maggio *La Gerusalemme liberata*

L'inizio della seconda fase del lavoro etnografico è partito con toni dimessi da parte mia, senza preoccupazione dell'ordine delle cose e senza schemi prestabiliti.

In risposta, da parte loro, ciò ha generato, o forse soltanto contribuito a generare, un discorrere dall'andamento circolare, quasi tautologico, spesso perfino irritante e, quale argine, in prima istanza, ha comportato un'intrusione massiccia delle mie parole nelle loro, alle quali per conferire maggior forza -lo rilievo a posteriori dal riascolto delle interviste filmate- ho aggiunto la colorazione dialettale. Superare l'*empasse* e al contempo ritrovare gli obiettivi originari dell'etnografia: osservare, ascoltare, è stato il passo successivo doveroso e necessario. Alle testimonianze doveva essere assegnato lo spazio più pertinente: quello che sta nel margine fra silenzio e dialogo, con una rinnovata attenzione al loro uso della parola per farne emergere il nucleo "drammatico" che le pervade, ovvero la solitudine nella quale si sentono nonostante tutte le azioni tese al recupero e alla valorizzazione di quella cultura, e fra esse anche IN.CON.T.RO.



Magnano-Giuncugnano (LU), 2.08.2009
 Compagnia dei maggianti di Montignoso (MS)
 Maggio *La Pia de' Tolomei*

Nel dispositivo che ordina e dota di senso la *performance* narrativa dei testimoni, il termine più frequentemente usato per significare il loro allarme è “passione” intesa come meccanismo primo dell'agire, quella che permette di resistere e difendere pervicacemente il loro canto, l'espressione più viva di quel teatro che incarna un sistema di valori, ancora oggi, ampiamente condiviso. Non si tratta di un sentimento intimo, quando si domanda che cosa essa sia esattamente la risposta transita dal piano definitorio a quello giustificativo e si scopre che la si è ereditata (quasi tutti provengono da famiglie in cui uno o più componenti hanno avuto a vario titolo a che fare con il Maggio), all'interno di un sistema dove sono stati “incorporati” i modi del sentire e dell'agire.

Il contesto non è mai neutro, vi agiscono inevitabili e impari rapporti di forza; non certo con chiara consapevolezza -quella che rende esprimibili i concetti attraverso il discorso- ma di questa indubitabile verità gli attori sociali hanno precisa cognizione.

Il rischio comunicativo che intravedo è che rimanga troppo ampia la distanza che intercorre fra conoscenze e saperi, per dirlo con un unico termine cultura, i suoi protagonisti e l'uso pubblico che se ne fa nella divulgazione globale, onde non generare nuove forme di marginalizzazione.



Varliano-Giuncugnano (LU), 2.08.2009
Compagnia dei maggianti di Filicaia-Gragnanella-Casàtico (LU)
Maggio Romolo e Remo

Bibliografia

- Baroni Leopoldo, 1954, *I Maggi*, Pisa, Nistri-Lischi;
- Barsotti Anna, 1983, *Il teatro dei "maggi" in Toscana*, Roma, Lucarini;
- Barwick Linda-Page Joanne, 1994, *Gestualità e musica di un maggio garfagnino*, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari;
- Bosio Gianni (a cura di), 1966, *I maggi della Bismantova*, Milano, Edizioni del Gallo;
- Branca Vittore, 1958 *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura;
- Bronzini Giovanni Battista, 1984, *Origini ritualistiche delle forme drammatiche popolari*, Bari, Adriatica;
- Buonvicini Fabio (a cura di), 2009, *Con la guazza sul violino. Tradizioni musicali nella provincia di Modena*, Squilibri;
- Cavallo Jo Ann, 2002-2003, *L'opera dei Pupi siciliana e il Maggio epico tosco-emiliano: due tradizioni a confronto*, «Archivio antropologico mediterraneo», V/VI, pp. 1-14;
- Clemente Pietro, 2006, *Antropologi tra museo e patrimonio*, in «Antropologia», anno 6, n.7, pp.155- 173;
- Clemente Pietro, 2011, *Tra cosmo e campanile*, <http://www.incontrotransfrontaliero.com>;
- Conati Marcello, 1985, *Il Maggio Drammatico nel parmense (a proposito di un testo manoscritto del fondo Mariotti)*, in *Musica e spettacolo a Parma nel Settecento*. Atti del Convegno di studi indetto dall'Istituto di Musicologia dell'Università di Parma, Ottobre 1979, Parma, Università di Parma-Regione Emilia Romagna;
- Cirese Alberto M., 2007, *Beni volatili. Stili, musei. Diciotto altri scritti su oggetti e segni*, Siena, Gli Ori;
- D'Ancona Alessandro, 1891, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher;
- D' Aubigny J.M. Théodore Baudouin, 1902, Nerbini, Firenze;
- Dei Fabio, 2002, *Antropologia critica e politiche del patrimonio*, «AM-antropologia museale», 2 (1), pp.34-37;
- Dei Fabio, 2009, *Realdo Tonti e il "popolare underground": per salvare l'ottava rima dall'Unesco*, in P. Clemente - A. Fanelli (a cura di), *L'albicocco e la rigaglia. Un ritratto di Realdo Tonti*, Iesa (SI), Gorée;
- Fioroni Romolo, 1967, *Roncisvalle*, Reggio Emilia, Amministrazione Provinciale;
- Fioroni Romolo-Vezzani Giorgio, 1983, *Vengo l'avviso a dare. Appunti per una bibliografia della drammatica popolare. Indagine sull'attività dei complessi del Maggio dell'Appennino reggiano e modenese: 1955-1982*, «Bollettino storico reggiano», (XVI), 56, Reggio Emilia, pp. 5-187;
- Fontana Sesto, *Il Maggio*, Firenze, Olschki;
- Franceschini Fabrizio, 1978, *Maggio popolare e teatro dei signori nella comunità di Buti*, in *Teatro popolare e cultura moderna* (a cura del Teatro Regionale Toscano), Firenze, Vallecchi;
- Franceschini Fabrizio, 1987, *Storie di eroine pisane. Modelli narrativi, discorso storico, tradizioni popolari*, Pisa, Nistri-Lischi-Pacini;
- Franceschini Fabrizio (a cura di), 2003, *Nello Landi. Dodici Maggi (1941-2001)*, 2 voll., Pisa, ETS;
- Garosi Isa-Pardini Giulio (a cura di), 2010, *La figura e l'opera di Enzo Pardini*, Pisa, Felici;
- Giannini Giovanni, 1895, *Teatro popolare lucchese*, Torino-Palermo, Clausen;
- Giusti Maria Elena, 2002, *Inventario della raccolta di Maggi di Gastone Venturelli*, Pisa, ETS;
- Giusti Maria Elena, 2008, *"Higbury bore me. Richmond and Kew /Undid me la Pia de' Tolomei nelle scritture popolari*, « Bollettino dell'Accademia degli Euteleti. Rivista di Storia-Lettere e Arti», n. 75, San Miniato, Titivillus, pp. 533-549;
- Giusti Maria Elena, 2009, *Scrittura e oralità nell'ottava toscana*, in P. Clemente - A. Fanelli (a cura di), *L'albicocco e la rigaglia. Un ritratto di Realdo Tonti*, Iesa (SI), Gorée;
- Lévi-Strauss Claude, 1965 [1950], *Introduzione all'opera di Marcel Mauss*, in M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi;
- Lo Nigro Sebastano, 1976, *Genesi e funzione dei Maggi drammatici in Toscana*, in «La drammatica popolare nella Valle Padana», Modena, ENAL;
- Magrini Tullia, 1992, *Identità del maggio drammatico*, in Magrini T. (a cura di), *Il maggio*

drammatico. Una tradizione di teatro in musica, Bologna, Analisi;

Marconcini Dario, 2010, “*Se ci avesse presi in braccio, come si fa coi bambini, ci saremmo stati sempre*”, in Garosi I - Pardini G. (a cura di), «*Maggio, cultura orale, cinema. La figura e l'opera di Vincenzo Pardini*», Pisa, Felici;

Mariotti Luciana, 2007-2008, *La convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale. Un'analisi*, in «AM/Antropologia museale», anno 6, n.18, pp. 51-54;

Palumbo Bernardino, 2002, *Patrimoni-identità: lo sguardo di un etnografo*, «AM-antropologia museale», 1 (1), pp. 14-19;

Palumbo Bernardino, 2003, *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Roma, Meltemi;

Pea Enrico, 1954, *Il maggio in Versilia, in Lucchesia e in Lunigiana*, Sarzana, Carpena;

Racioppa Cinzia, 1994, *La tradizione del Maggio a Vagli. Due autori a confronto*, Castelnuovo Garfagnana (LU), Lotti;

Rezasco Giulio, 1886, *Maggio*, Genova, Tip. R. Istituto Sordo-muti;

Sestini Benedetto, 1844, *La Pia. Leggenda romantica*, in *Florilegio di novelle romantiche*, Milano, Borroni e Scotti;

Teatro Regionale Toscano (a cura di), 1978, *Teatro popolare e cultura moderna. Materiali del convegno-rassegna Forme di spettacolo della tradizione popolare toscana e cultura moderna. Montepulciano, 21-24 novembre 1974*, Firenze, Vallecchi;

Tigri Giuseppe, 1860, *Canti popolari toscani. Raccolti e annotati da Giuseppe Tigri*, Firenze, Barbera e Bianchi;

Toschi Paolo, 1955, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi;

Turner Victor, 1986 [1982], *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino;

Scheper-Hughes Nancy, 2000, *Ire in Ireland*, «Ethnography», Vol 1(1): 117–140;

Sordi Italo, 1990, *Teatro e rito. Saggi sulla drammatica popolare italiana*, Milano, Xenia;

Venturelli Gastone (a cura di) 1974, *Re Filippo d' Egitto. Maggio epico garfagnino*, Urbino, Università degli Studi;

Venturelli Gastone (a cura di), 1983, *La guerra di Troia. Maggio di Mario Pellegrinotti. Secondo il testo rielaborato e adottato dai maggianti di Gorfigliano (LU)*, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari della Provincia di Lucca;

Venturelli Gastone, 1992, *Le aree del Maggio*, in Magrini T. (a cura di), *Il maggio drammatico. Una tradizione di teatro in musica*, Bologna, Analisi;

<http://whc.unesco.org>